

Боголюбова Е.С.
Научный руководитель Трубина Е.Г.
д-р филос. наук, проф.

Социальная драма: общество как спектакль

Ни для кого сегодня не секрет, что жизнь современного человека с каждым днем ускоряет свой темп. Причина этому – необъятное количество дел, которые нужно переделать. Притом, все эти «дела» принадлежат разным сферам жизни, т.е. надо уметь «переключаться», выходить из одной системы и успешно включаться в другую. На современном этапе развития общества это становится необычайно важным, поскольку по всему миру приоритет отдается здоровой, гармоничной, целостной личности. Как же справиться со столь нелегкой задачей?

Обратимся к немецкому мыслителю Г. Зиммелю, написавшему еще в 1903 году небольшую статью, которая не потеряла своей актуальности до сегодняшнего дня. В своей работе «Духовная жизнь и большие города» Зиммель вводит понятие «блазированность»: «Сущность блазирования есть притупленность восприятия различия вещей, не в том смысле, чтобы вещи воспринимались неправильно, как это бывает с тупоумными людьми, а в том, что значение и ценность разницы между вещами, а потому и сами вещи кажутся ничтожными» [5, С.27]. Синонимичной конструкцией блазирования является «бесчувственное равнодушие», которую Зиммель также использует в статье. Именно блазированность помогает справляться с многообразием проявлений социальности и концентрироваться на себе любимом и своих заботах. Это, в свою очередь, приводит к тому, что вокруг нет ничего серьезного, единственное, что захватывает в полной мере, так это исполнение своих повседневных социальных ролей, постоянная репрезентация социальных статусов, представление своей успешности: «Одержимость личностным фактором за счет более безличных социальных отношений подобна фильтру,

обесцвечивающему наше рациональное понимание общества; она скрывает важную роль класса в развитом индустриальном обществе; она приводит нас к убеждению, что общность – это акт взаимного раскрытия собственной самости, и к недооценке отношений общности в среде незнакомых, посторонних друг другу людей...» [7, С. 11].

Проблема самости особо остро встает в современном обществе, особенно в больших городах, которые, зачастую и ассоциируются в нашем представлении с современным обществом. Особенность больших городов в том, что это поселение людей, где встречаются незнакомые друг другу люди. Следовательно, в процессе постоянной социальной интеракции перед человеком стоит задача саморепрезентации. В результате «В такой среде незнакомцев, живущих в тесном контакте друг с другом, существует та же проблема аудитории, что и у актера в театре» [7, С. 50].

У современного американского исследователя Р. Сеннета мы находим описание большого города как форума публичной жизни. В своей работе «Падение публичного человека» он говорит о публичном пространстве. Рассматривая общество как театр, в котором «публичный человек – актер» [7, С. 120], Р.Сеннет пишет: «Театр схож не с обществом в целом, но с его особой частью – большим городом» [7, С. 50]. Помимо этого «Театральность современной жизни иллюстрируется рекламным ажиотажем вокруг поп-звезд, культом топ-моделей, показами «от кутюр» и прочими формами маскарада» [1, С. 62].

Из всего выше сказанного явным становится то, что некогда сказанное Шекспиром: «Вся наша жизнь игра», это не просто хлесткая метафора, в этих словах мы находим отражение самой сути социального взаимодействия.

Сегодня социально-гуманитарное знание имеет в своем запасе достаточно большое количество различных теорий того, как происходит социальное взаимодействие. В частности в социальной теории существуют подходы, согласно которым общество предстает в виде театрального действия. Это так называемая драматическая модель общества П. Бергера, и теория И.Гофмана,

изложенная им в его книге «Представление себя другим в повседневной жизни», где он использует драматургический подход. Рассмотрим оба этих подхода по порядку. Исторически первым в свет выходит книга Гофмана, поэтому считаю уместным начать с нее.

Гофман рассматривает социальные действия как действия сценического характера. В этом смысле он развивает ролевую теорию, основоположниками которой были Ч.Х. Кули и Дж. Г. Мид. Мид, к примеру, исследует игровую деятельность ребенка в контексте развития самости как необходимый этап. В одной из своих работ он выделяет два типа игр: первый – игры типа play, второй – игры типа game [6]. В переводе это игры и соревнования. Принципиальное различие между играми и соревнованиями с точки зрения некой внешней формы заключается в том, что игры типа play в большей степени представляют лишь игровую ситуацию, по сути не являясь игрой в полной мере. Это, как правило, игры без правил. Наличие взаимодействия с другими совсем не обязательно, также как и их присутствие в целом. По мнению Мида, они свойственны и животным, что мы можем наблюдать, когда, к примеру, играючи дерутся щенки. Подобные игры напоминают пьесу. Социальное их значение заключается в том, что ребенок, играя в доктора, в маму или папу, в учителя и т.п., учится принимать на себя роль другого. Через подобного рода игры усваивается концепция социальной роли, т.е. дается своего рода ответ на вопрос «Что значит быть кем-то?».

Игры типа game в отличие от первых, как правило, коллективные, имеют четкую структуру, могут быть иерархизированы и обладают неким сводом правил. Через описание таких игр Мид вводит понятие «обобщенного другого», которое являет собой организацию установок всех тех, кто вовлечен в один и тот же процесс, и обеспечивает индивиду единство его самости. В качестве примера такой игры Мид описывает бейсбол, где каждое новое движение игрока определяется тем, как он усвоил действия других участников игры. Как пишет сам Мид: «Все, что он делает, контролируется тем обстоятельством, что он представляет собой одновременно любого из игроков этой команды

постольку, по крайней мере, поскольку эти установки воздействуют на его собственный конкретный отклик» [6, С. 229]. То есть «соревнования» помогают включиться в организованное сообщество, работать в команде. Если сделать некое обобщение, то игры типа game – соревнования – это игры с четко прописанными правилами, которые нельзя нарушать. Субъект начинает воспринимать установку обобщенного другого, т.е. чувствовать себя частью коллектива, и учится работать в команде. В этом случае формируется концепция социального статуса как некой закреплённой социальной роли, как стандартизированное поведение. Ребенок в данном случае усваивает эту концепцию социальных статусов.

Таким образом, согласно мидовской теории игры, игра выступает как некий механизм социализации, с помощью игры ребенок усваивает различные социальные роли и статусы и учиться взаимодействовать по правилам, которые функционируют в обществе.

Гофман, развивая вышеизложенную теорию, выделяет драматургические принципы в социальной жизни. В своей книге он рассматривает «...способы, какими индивид в самых обычных рабочих ситуациях представляет себя и свою деятельность другим людям, способы, которыми он направляет и контролирует формирование у них впечатлений о себе, а также образцы того, что ему можно и что нельзя делать во время представления себя перед ними» [3, С. 30]. Начинает он с того, что выделяет основных участников представления – в реальной жизни их, как правило, два – актер и публика. Это разграничение весьма условно по той причине, что каждый актер является при этом частью аудитории, которую мы именуем публикой, и в зависимости от ситуации различные люди выступают в роли актеров, на которых обращено внимание публики.

Основной способ представления себя и своей деятельности, по Гофману, это исполнение: «Термин «исполнение» используется для обозначения всех проявлений активности индивида за время его непрерывного присутствия перед каким-то конкретным множеством зрителей – проявлений, которые так или

иначе влияют на них» [3, С. 54]. Само собой, одних актерских данных мало для того, чтобы создать особую реальность и заставить публику поверить в нее. Поэтому Гофман вводит понятие «передний план», под которым подразумевается «стандартный набор выразительных приемов и инструментов, намеренно или невольно выработанных индивидом в ходе исполнения» [3, С. 54]. Описывая передний план, автор выделяет в нем две основные составляющие.

Во-первых, это обстановка: мебель, декорация, физическое расположение участников «... и другие элементы фона, которые составляют сценический и постановочный реквизит для протекания человеческого действия» [3, С. 54]. Обстановка статична, поэтому для исполнения определенных партий необходимо специально отведенное помещение с определенным реквизитом.

Вторая составляющая – так называемый «личный передний план» - то, что наиболее тесно связано с самим исполнителем, и то, что сопровождает его повсюду. Это, прежде всего, пол, возраст, расовая принадлежность, внешность, габариты, осанка, речевые обороты, умение или неумение одеваться и т.п. Особо важную роль из этого играют внешний вид и манеры. Последние выступают как своеобразные знаковые системы, которые несут в себе определенное послание зрителю.

Автор предлагает рассматривать исполнение как «церемонию экспрессивного обновления и повторного подтверждения моральных ценностей данного человеческого сообщества» [3, С. 68]. Для нас наиболее важный вывод из этого заключается в том, что различные исполнения в основе своей имеют некий набор правил, которые закреплены в том или ином человеческом сообществе, т.е. каждая роль изначально определяется какими-то рамками, но поскольку в этом присутствует элемент игры, то каждое новое исполнение однотипных ролей будет отличаться от всех предыдущих, и по-своему будет являться уникальным и неповторимым.

Если дальше не вдаваться в пересказ работы Гофмана, можно сказать, что он, описывая социальное взаимодействие индивидов, говорит о театрализации

повседневных действий. Любая деятельность, будь то профессиональная работа или повседневная домашняя суета – все это предстает в виде спектакля. Актер разыгрывает свое представление в определенное время в определенном месте – доктор сидит в своем кабинете в белом халате и с увлечением слушает про болячки пациентов строго в часы приема, после работы он переодевается в обычную одежду, которая ни чем не отличается от одежды немедицинских работников, он идет по улице, добропорядочно исполняя роль пешехода, соблюдает правила дорожного движения, заходит в магазин, где играет с продавцом в новую игру, изображая из себя покупателя, возвращается домой, где его ждет семья, там он переодевается в новое одеяние – домашний халат и тапочки – и играет уже роль семьянина – мужа, отца, брата, сына и т.п.

Таким образом, И.Гофман всю человеческую жизнь, которая завязана на деятельности, рисует через игру, а «Игра – всегда спектакль» [1, С. 61]. Театральное воплощение – это своего рода обрамление деятельности, «делание» ее понятной для других, представление невидимых издержек в наглядной форме.

Обратимся теперь к П. Бергеру, который описывает общество как драму. В своей книге «Приглашение в социологию» автор исследует две социологические традиции – веберовскую и дюркгеймовскую, которые, как правило, противопоставляются. Вебер был сторонником того, что общество формируется благодаря индивиду. Дюркгейм полагал обратное – общество формирует индивида. Это своего рода две крайности в социологии, которые П. Бергер пытается преодолеть. Он пишет, что парадокс социального существования заключается в том, что общество определяет нас, а мы определяем общество. Человеку, чтобы сформировать свою самоидентичность, необходимо признание других, признание со стороны общества. В то время как общество само по себе абстрактная конструкция, общество как таковое объективно не существует, мы не можем его увидеть или потрогать. Общество – результат человеческой деятельности, соответственно, общество не может быть первичным по отношению к индивиду. Существование современного

человека и общества взаимообусловлено. Таким образом, Бергер пытается синтезировать две теории. Он описывает крайности обоих подходов и подводит к тому, что преодоление этих крайностей возможно лишь при соединении этих концепций воедино.

Бергер рисует картину, где «общество представлено как сцена, населенная живыми актерами» [2, С. 115]. Преимущество такой модели автор видит в следующем: «Драматическая модель общества не отрицает того, что поведение актеров на сцене регулируется всевозможными внешними, установленными режиссером, и внутренними, исходящими из самой роли, взаимодействиями. Тем не менее, они вольны выбирать – играть свою роль мрачно или с воодушевлением, принять ее или дистанцироваться, а то и вовсе отказаться играть ее» [2, С. 117]. Таким образом, общество оказывается условностью, зыбким, неточным, непредсказуемым. Даже социальные институты, которые реально регулируют общественные процессы, в действительности оказываются фикцией – продуктом чьей-то фантазии, их придумали режиссеры прошлого.

Играя по заранее заданным правилам – подчиняясь общественным порядкам, индивиды вынуждены постоянно притворяться, что все это всерьез, так оно было и будет. Но драматический подход к обществу означает, что «если социальная реальность порождается драматически, то она должна быть драматически податливой» [2, С. 73]. Другими словами, общественные законы не вечны и они могут перекраиваться в зависимости от прихотей нашего режиссера, что мы, в принципе, и можем наблюдать в действительности. Социальная реальность динамична, и законы, порождаемые обществом меняются в зависимости от исторических эпох. Режиссеры приходят на смену друг другу, появляется новая мода, которая преобразует старые установки и строит в конечном итоге новый мир.

Разумеется, драматическая модель общества не идеальна, впрочем, как и любая другая, всегда можно найти сторонников и противников. Но, на мой взгляд, для описания сегодняшней действительности она является наиболее

прогрессивной в том плане, что учитывает современное состояние дел, улавливает динамику социального процесса и ни в коем случае не стремится подвести общество под статичную категорию. Общество меняется каждый день, векторы действий разнонаправлены, в итоге, нельзя выявить одно направление движения. Драматическая модель общества в большей степени, нежели другие, улавливает эту разнонаправленность и обосновывает ее.

Если попытаться непосредственно сравнить исполнение ролей в театре и жизни, то, разумеется, выявляется множество различий. Когда мы смотрим спектакль в театре, создается впечатление, что в театральной постановке все «гипербализованно», сознательно преувеличенно, дабы передать те или иные смыслы публике, которая по составу разношерстна. Все действия, костюмы и характеры нарочито показательны, как мы говорим «наигранный». Реальная жизнь оказывается более смазанной в этом плане. Хотя особо азартные и, как правило, успешные игроки предпочитают преподносить собственные исполнения в более утонченной форме. Сегодня публичный человек должен быть виртуозным актером. Хотя за всей этой театральностью кроются довольно серьезные проблемы современного общества.

Среди критиков театрализованного общества мы встречаем французского мыслителя Ги Дебора, который в своей книге «Общество спектакля», написанной в 1967 году, критикует современное ему западное общество за его нарастающую театральность. По мнению автора, вся жизнь обществ, в которых господствуют современные условия производства, проявляется как необъятное нагромождение спектаклей. Он сокрушается об утрате непосредственности человеческих отношений: «все, что раньше переживалось непосредственно, отныне оттеснено в представление» [4, С. 7]. В качестве эпиграфа к работе Ги Дебор берет слова Л.Фейербаха «Определенно, в нашу эпоху, когда образ предпочитают вещи, копию - оригиналу, представление - действительности, а видимость - бытию, лишь иллюзия обладает святостью. Истина же профанирована. Более того, святость возрастает в той мере, в какой уменьшается истина, а иллюзия при этом возрастает, да так, что высшая

степень иллюзорности являет собой высшую степень святости» [3, С. 7]. Здесь мы находим лишь сожаление о том, что в современном обществе с постоянно растущим уровнем потребления всевозможных благ утрачивается та непосредственная связь между людьми, которая дает возможность жить в гармонии с собой и миром. Общество, ставшее нагромождением спектаклей, постоянно толкает на поиски чего-то нового, что, по сути, не представляет витальной необходимости для человека.

Спектакль, по Ги Дебору, «одновременно представляет собой и само общество, и часть общества, и инструмент унификации» [3, С. 7], помимо этого «Спектакль – это не совокупность образов, но общественные отношения, опосредованные образами» [3, С. 8]. Анализируя общество своей эпохи, Ги Дебор делает основной упор на власть образов – образы, которые создают СМИ, в частности, управляют всем. Рассуждения на тему власти образов сегодня кажутся бесконечными, но вернемся к нашему театрализованному обществу.

Если попытаться резюмировать все, выше сказанное, то можно сказать, основной пафос этой работы заключается в том, что человек, играя свои роли, слишком увлекается игрой и начинает измерять мир по собственным меркам. Та реальность, которую создает игровое отношение к жизни, начинает восприниматься как единственно существующая. Человек забывает о материально существующем мире, который порой несет в себе смертельную опасность. В этой связи кажется показательным пример 11 сентября 2001 года. Многие исследователи считают, что эта трагедия вернула к жизни целую американскую нацию, до которой американцы, да и не только они, жили в счастливом вымышленном мире: «Всем в мире известно, что в реальную жизнь постоянно прорываются ужасающие насильственные события; только Америка умудряется жить в (поддельном, состоящем из симулякров) мире, в котором ничего подобного не происходит... Люди повсюду выражают надежду, что теперь Америка и американцы, пережив свой собственный опыт страдания,

исходящего из реального мира, заново почувствуют жестокую реальность, в которой существуют все остальные» [8, С. 55].

В качестве метода драматургический подход к описанию современного социального взаимодействия кажется довольно перспективным, но существует опасность приятия данного подхода как мировоззренческой установки, что таит в себе угрозу повседневной действительности. В этом видится довольно серьезная проблема. Все чаще и чаще мы сегодня выстраиваем свою повседневность по игровым законам, когда притворяемся теми, кем должны быть на рабочем месте, в присутствии семьи, в компании друзей и т.п. Театрализация повседневной действительности нарастает с огромной скоростью. Общество, являя собой театральную постановку, все больше сближается по характеру с драмой. Сегодня мы говорим не об обществе, а о социальной драме, в которой разыгрывается сама жизнь.

Список литературы

1. Апинян Т.А. Сущностно-универсальное определение игры: феноменология фантома // Вопросы философии. 2008, № 2.
2. Бергер П. Приглашение в социологию, гуманистическая перспектива. М., 1996.
3. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М., 2000.
4. Дебор Г. Общество спектакля. М., 2000.
5. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002, № 3 – 4 (34)
6. Мид Дж. Аз и Я// Американская социологическая мысль. М., 1996.
7. Сеннет Р. Падение публичного человека. М., 2002.
8. Флэтли Дж. О логике глобального зрелища // Синий диван. М., 2002.